CONVERSACION CON ALDO ROSSI

Aldo Rossi estuvo en Barcelona el pasado mes de febrero, invitado por el Colegio de Arquitectos. Aprovechamos esta oportunidad para mantener con él una larga sesión de trabajo dentro de la cual sostuvimos la conversación que sigue.

Se partía de una serie de cuestiones a plantear, escogidas tanto en función de su urgencia y la necesidad de encontrarles una respuesta, como en función de nuestra voluntad de hablar de determinados temas, lo cual implicaba ya una elección que creíamos podía tener un cierto valor definitorio.

Tras repetidas audiciones de la conversación grabada se confeccionó un escrito que fue enviado a Rossi, quien llevó a cabo los últimos retoques y correcciones. Así mismo tuvo la amabilidad de mandarnos el material gráfico que publicamos, incluyendo su último proyecto todavía inédito.

2C.: Construcción de la Ciudad. Elucidar las relaciones e implicaciones entre ideología, teoría y praxis en el campo arquitectónico es una difícil tarea. A menudo este es el origen de equívocas y reiteradas discusiones que en definitiva impiden todo avance. ¿Cómo puede afrontarse este problema en vistas a la definición de unas bases objetivas y operativas de discusión? ¿En qué medida puede hablarse del carácter progresivo de la arquitectura?

Aldo Rossi: Creo que no se puede resolver la cuestión de las relaciones entre ideología, teoría y praxis mediante una transposición mecánica que pretenda derivar directamente un proyecto a partir de una posición ideológica, aunque ésta sea clara. El proyecto se deduce de una serie de mediaciones y es importante analizar precisamente estas mediaciones.

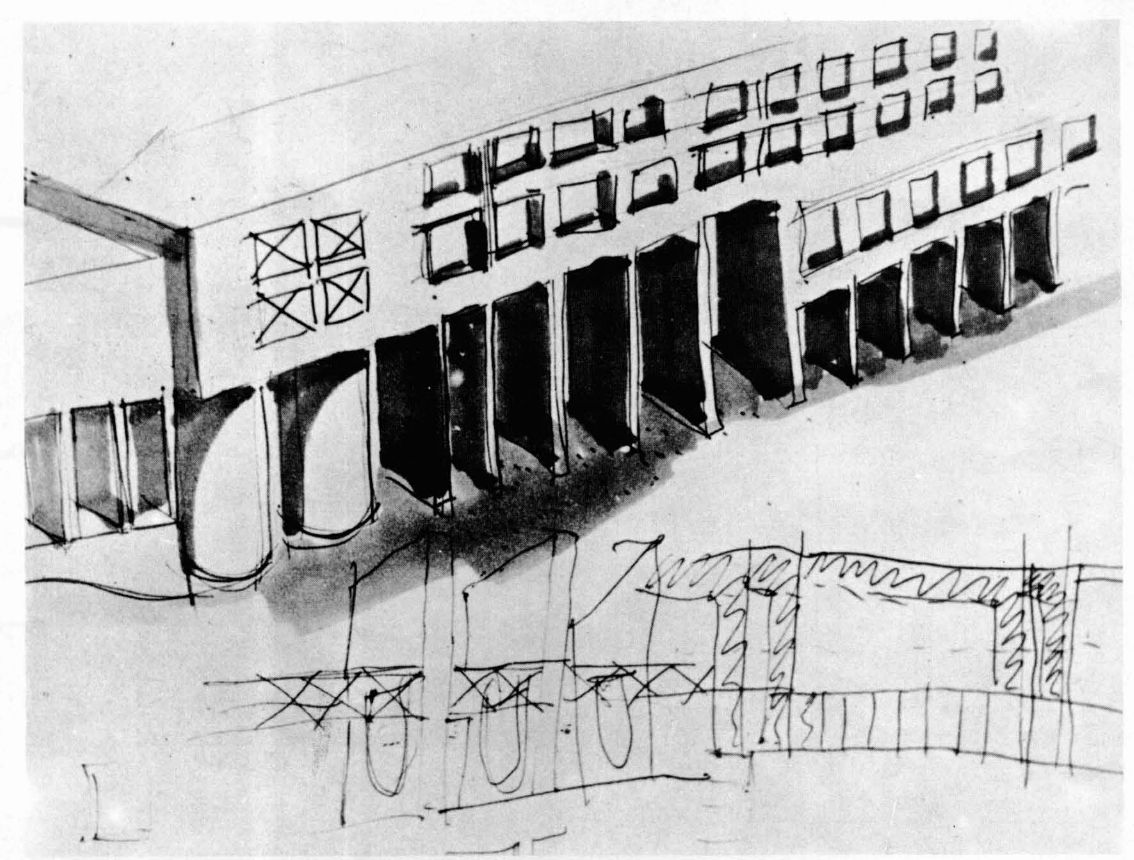
Creo que una vez definido esto, puede ya aceptarse una posición racionalista dentro de la arquitectura, descartando siempre las pretensiones de derivación mecanicista, que como vosotros sabéis, conducen a deducir —directa e inmediatamente— tanto en urbanismo como en arquitectura, una solución de una serie de estudios. Se trata de descartar posiciones como ésta, así como cualquier visión irracionalista de la arquitectura como puro hecho artístico y, por el contrario, aceptar el método dialéctico en su sentido total.

Creo también que cualquier intento de aproximación a estas cuestiones que no analice los proyectos, y no sólo los de nuestra época, sino también toda la aportación histórica de la arquitectura, es totalmente estéril. Es decir, el intento se reduce entonces a una cuestión literaria o de historia del arte. Creo que la comprensión, el estudio y el análisis de la historia pueden usarse como material del que nos servimos incluso en el proyecto.

Esta posición pone en crisis a la postura moralista, sostenida por Benévolo o por otros, que presuponen un salto, una ruptura muy fuerte entre la historia de la arquitectura y la arquitectura moderna, como si hasta cierto punto, apareciese automáticamente un cambio cualitativo en la arquitectura. Creo que esto es falso y ha dado origen hoy a una serie de equívocos e incluso a la presunción de la esterilidad de la enseñanza de la arquitectura por parte de aquellos que tienen miedo de hablar o de usar de los elementos de la arquitectura del pasado. Esta postura es típica de la parte regresiva del Movimiento Moderno.

Sabéis, por ejemplo, que este tipo de historia de la arquitectura, que yo llamo moralista, había dicho que las columnas de la casa de Adolf Loos en la Michaelerplatz de Viena habían sido añadidas por los nazis, porque Adolf Loos era un arquitecto moderno y por lo tanto no podía poner columnas en sus edificios. Aquí el fanatismo se convierte en ignorancia. El hecho de introducir columnas en su arquitectura es uno de los temas de fondo en la poética de Adolf Loos, una poética muy compleja, acaso con puntos de ambigüedad, pero que forma parte de su personalidad artística. Esto es común, por otra parte, a todas las contradicciones de artistas tan complejos como, por ejemplo, Gaudí, que como otros, no pueden ser reducidos a términos simplistas, a aquello que es cómodo a los críticos.

2C.: Sin embargo, es evidente que la introducción de nuevos programas definidos por el Movimiento Moderno ha significado una aportación y un enriquecimiento en la historia de la arquitectura así como el nuevo lenguaje, derivado de una nueva concepción del espacio y del método racionalista, ha supuesto un cambio cualitativo muy importante también



Aldo Rossi. Proyecto para un edificio de viviendas en el barrio Gallaratese de Milán. 1970.

dentro de la historia de la arquitectura.

La aportación de Le Corbusier, por ejemplo, que se forma a partir del conocimiento de la arquitectura histórica en sus viajes por Turquía, Italia y Grecia, permite dar un salto en la historia de la arquitectura, que desde el renacimiento se movía dentro de una concepción escenográfica, y definir la concepción espacial de la arquitectura dentro de una tradición nueva, la cubista.

Rossi: Es evidente que si se acepta el método del concreto histórico, cada paso hacia adelante es un gran avance; evidentemente, ahora más que nunca vemos a través de los ojos de ciertas conquistas. Después de Giotto, no vemos ya con los ojos con que veían los pintores bizantinos. Cuando vemos una arquitectura gótica o renacentista tenemos en cuenta algunos procesos aprendidos de la lección cubista, que en su modo propio de ver y dividir los planos representó un tipo de conquista muy precisa. Pero no es una conquista que se separa del mundo del arte, sino que lo lleva hacia adelante. Creo que esta es la posición del materialismo dialéctico frente a la historia.

Marx valoriza y enfatiza las conquistas de la burguesía, y por tanto de la ciudad burguesa. Los países socialistas son los que más publican a Thomas Mann, precisamente porque a través de su posición histórica se llega poco a poco al socialismo, al comunismo, en contraposición a las teorías nihilistas que parten del vacío. Creo que en esto existe un paralelismo con el arte; por ejemplo, el significado que puede darse a la ciudad histórica desde un punto de vista progresivo, es muy distinto del significado que pueda darse desde un punto de vista sentimental y conservador dentro de un cierto sistema, que cuida la cornisa pero destruye un barrio entero.

Creo que el problema de la ciudad histórica es un argumento bastante importante.

Respecto al problema del carácter progresivo de la arquitectura, creo que es muy importante definir los límites de la misma. No se trata de hacer un razonamiento limitativo-masoquista, decir, por ejemplo, «yo soy arquitecto, tú dentista y no hay nada más que hablar». No, nosotros somos arquitectos y podemos dar soluciones y respuestas generales, pero teniendo presente que no es la arquitectura la que hace la revolución, la que crea los sentimientos. Se puede ser feliz y amarse en una fea casa especulativa y se puede ser infeliz y estar solo y triste en una bella casa de Le Corbusier. De esto estoy plenamente convencido. La arquitectura no puede llegar a modificar los sentimientos de los hombres, y sobre todo no puede nunca llegar a modificar las cuestiones económicas y políticas.

La arquitectura es una técnica que se plantea como arte y que tiene incluso una profunda implicación social dentro de los límites que le son impuestos por la sociedad. Aquí la cuestión está muy clara: cuando, desde las teorías de Morris y de los utopistas, los que adoptan las posturas que yo llamo moralistas, o del socialismo romántico, identifican la belleza o la función con la moral, no aciertan en nada. Según ellos, el que bebe café con leche en una bella taza es un progresista.

El caso del Metro de Moscú, bastante típico dentro del escándalo de la arquitectura rusa, evidencia el equívoco que se ha dado en la arquitectura moderna. Aunque no soy un técnico en transportes, me parece uno de los mejores metros del mundo, y sin embargo, las estaciones están hechas con la mezcla de los estilos de las distintas regiones de la URSS.

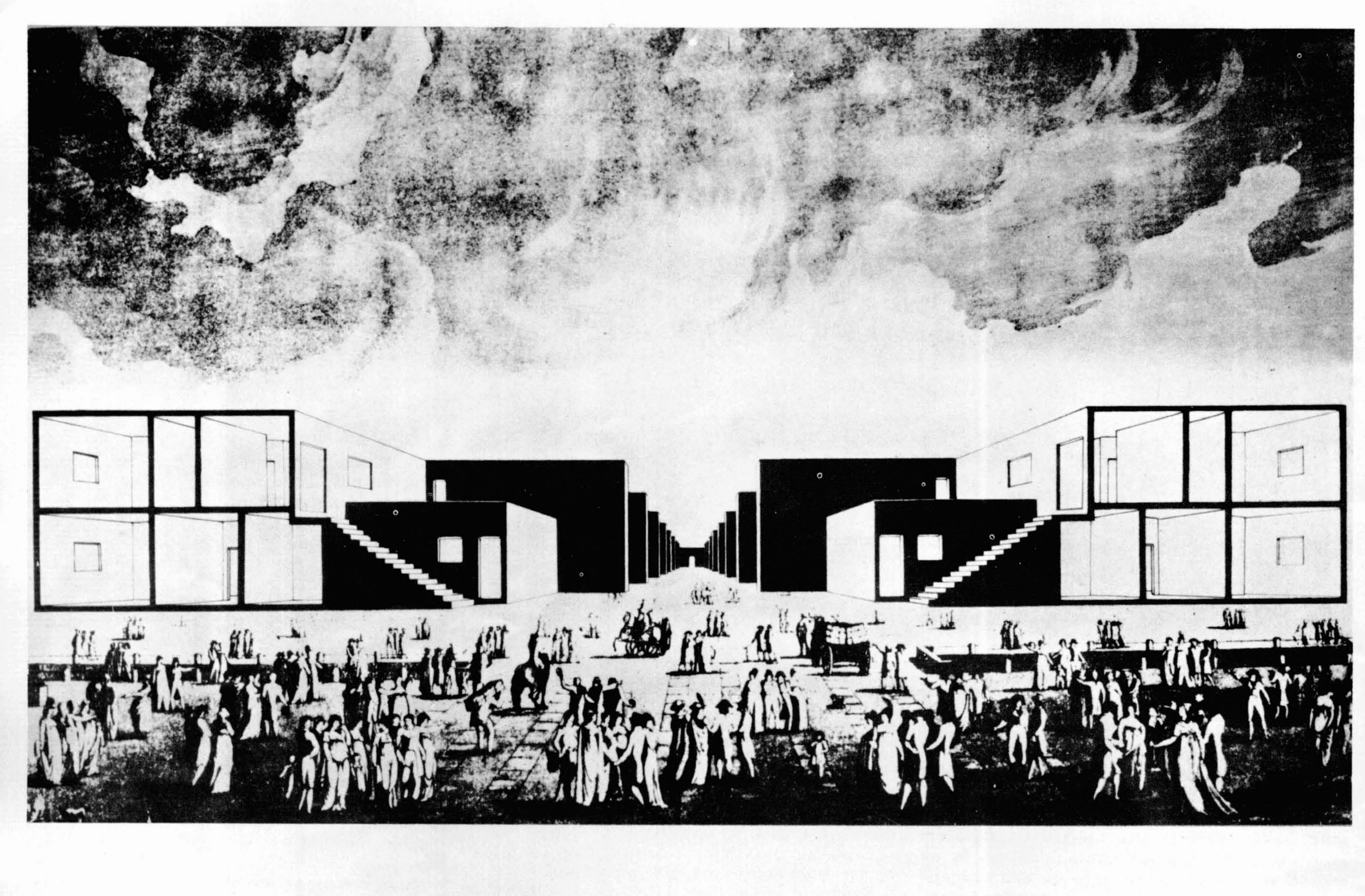
Creo que el carácter progresivo de la arquitectura se da cuando existe una coincidencia con una situación política bastante clara, pero esto es una atribución que yo doy a la **tendencia.** Creo que cuando la arquitectura se plantea el objetivo de poder ser transmitida, de poder interpretar las situaciones de la realidad y se sitúa dentro del proceso histórico racional, está en condiciones de tener carácter progresivo. Es difícil decir algo más que esto. Pero si la arquitectura está basada, por ejemplo, en el principio de la irracionalidad como fin en sí mismo, evidentemente no tiene carácter progresivo, porque atribuye los valores de la arquitectura a un hecho irracional que en sí no es transmisible. No niego que esto pueda tener un interés, pero lo transmisible significa que si yo puedo venir aquí, a un país extranjero, y discutir con vosotros sobre el Plan Cerdá, es que existe un tipo de cultural racional que nos incumbe a todos y que es llevada hacia adelante entre todos. Es un cierto tipo de adelanto histórico de la arquitectura y es por tanto un hecho progresivo. No es algo que os incumba sólo a vosotros porque sois catalanes, porque estáis aquí, etcétera..., es una cuestión que atañe al desarrollo de la humanidad social y en este sentido tiene un carácter progresivo intrínseco.

Naturalmente el discurso se vuelve cada vez más complejo y aquí podríamos abrir una discusión sobre los artistas, como por ejemplo Gaudí, en los que la valoración de progresivo no puede ser descartada a priori. Es ciertamente una investigación compleja, ya que se mueve en una personalidad y en una situación histórica muy difícil de definir y aún más difícil de transmitir.

Al límite puedo decir que aunque no nos conocemos personalmente, nos conocemos por lo que leemos y lo que hacemos. Hay que tener el coraje de ser esequemático y de traducir con obstinación lo que se piensa, porque —y esto es un defecto particular de la arquitectura y de la crítica italiana— si se quiere ser siempre muy complejo y decirlo todo, se acaba por no decir nada.

2C.: Un tema que recorre insistentemente tu obra teórica es la voluntad de definir la arquitectura como un hecho autónomo y de analizar la ciudad de manera autónoma, como dato último, como hecho construido. ¿De qué modo puede esto constituir la base de una alternativa, de una tendencia? En todo caso es preciso acotar los límites de esta autonomía.

Rossi: En lo que concierne a la autonomía de la arquitectura, creo que queda bastante comprendido en vuestro razonamiento; sobre todo al final de la pregunta, cuando decís que es preciso acotar los límites de esta autonomía.



Rosaldo Bonicalzi y Gianni Braghieri. Unidad de habitación en Pavía, Proyecto fin de carrera 1969/70; relator Giorgio Grassi Politécnico de Milán Grupo de investigación dirigido por Aldo Rossi. Perspectiva con montaje del dibujo de Antolini.

Cuando hablo de la autonomía me gusta referirme a la técnica y al oficio entendido en el sentido ilustrado, en el sentido de Diderot y Voltaire. Hasta cierto punto las artes son oficios, son actividades que comportan su propia autonomía. Evidentemente es una autonomía relacionada. En el caso de la arquitectura podemos decir que no es cuestión de la razón sino del buen sentido. La autonomía de la arquitectura es una autonomía muy condicionada porque requiere un proceso para realizarse no necesario a las otras artes. El cine es un arte paralelo a la arquitectura en más de un motivo, porque si alguno de vosotros es un gran director pero no encuentra a un productor y no tiene la técnica a su alcance, no puede realizar el film. Evidentemente existe un tipo de técnica que choca contra la realidad. Por lo tanto, podríamos decir: Autonomía en la formación disciplinaria y sobre todo en los momentos de transmisión de la formación disciplinaria, y no, ciertamente, autonomía respecto al contexto económico, político y social en el que se mueve la arquitectura.

Existe, sin embargo, otra forma en la que yo considero la autonomía: El intentar derivar la proyectación desde dentro de la arquitectura. En este sentido vuelve a aparecer de nuevo el discurso de la tipología en cuanto existe una respuesta a cuestiones que no conciernen sólo al arquitecto pero que forman parte de la técnica de la arquitectura; por ejemplo: El plantear un edificio de viviendas es un problema que se refiere a la autonomía de la arquitectura. Investigar la solución de una «Hof», de una «pianta a corte» o de una casa con corredor y anilizar unas relaciones antes que otras son cuestiones que conciernen al arquitecto y no pueden ser resueltas por políticos y menos aún por el hombre de la calle, simplemente porque no pueden ser competentes en asuntos que exigen unos conocimientos de los que ellos carecen.

Este caso vale también para la Universidad. Las posiciones más serias del movimiento estudiantil de la Facultad de Arquitectura de Milán rechazaban a los profesores que proponían a los estudiantes que hiciesen los programas de estudio, hasta cierto punto hacer los programas y enseñar es una labor del profesor. Frente al oportunismo y a la demogogia de posiciones pseudo-democráticas que dicen: ¿Qué queréis, que nosotros lo haremos?; los profesores deben tener una cierta autonomía ligada a su propio oficio para ejercer la enseñanza.

Admito que cuando yo hablo de tendencia doy a menudo una definición desde dentro de una determinada poética. Creo que esto es inherente a la tendencia. La tendencia, está constituida —además de todo lo que hemos dicho— de una serie de elecciones, incluso personales, que deben ser coherentes con el proceso lógico establecido por uno mismo. Por ejemplo, si yo tomo la referencia de los escritos de André Bretón, o de los cuadros de De Chirico, creo que estas referencias (Bretón o De Chirico) expresan un poco la tendencia de un modo de hacer arquitectura. Existe un proceso que día a día afina la tendencia definida dentro de una elección artística. Pienso que para aclarar esto se puede hablar de cine: es interesante intentar comprender por qué es más importante (por lo menos para mí) una película de Rossellini que una de Visconti, o por qué me parece ambiguo un film de Rosi, etc... Como podéis ver, hay algunos proyectos realizados por mis estudiantes en los que se han intentado experimentos de este tipo. Por ejemplo: el montaje de perspectivas con cuadros de De Chirico o la perspectiva de las viviendas para Pavía con el dibujo de Antolini; creo que definen de una manera más precisa, aunque sectorial, la tendencia.

2C.: Cuando tu defines una tendencia ¿te refieres concretamente a una opción estilística?, es decir, a una definición personal, como autor, de cara a un resultado arquitectónico. O bien ¿le das a la tendencia una definición más amplia que englobaría una alternativa dentro de la herencia, correctamente entendida, del materialismo dialéctico? Es decir una alternativa de la cultura marxista, entendida sin los esquematismos sociologistas o neopositivistas, que potencialmente permite la expresión de corrientes estilísticas diversas e incluso contrapuestas.

Rossi: Yo pienso que existe un tipo de tendencia más general, de carácter ideológico y arquitectónico, en la cual se pueden incluir personas bastante distintas en cuanto a tendencia estilística. Aunque aquí vale también lo dicho sobre la autonomía: es preciso acotar los límites.

Si hablamos de cine, el carácter de la tendencia puede aglutinar a varias personas, en cuanto está claro que estamos a favor de una determinada elección y no de otra. Cuando pasamos a la arquitectura, supongamos que tomamos la elección del Racionalismo-realismo. Se pueden hacer ulteriores diferenciaciones pero podemos poner dentro de esta tendencia proyectos de Giorgio Grassi por una parte y de Carlo Aymonino por otra. Yo creo que Grassi, Aymonino y yo pertenecemos a una misma tendencia. Tenemos en común el racionalismo, la situación en Italia, nos interesamos en determinados problemas, incluso puede decirse que trabajamos juntos. Hemos colaborado en las cuestiones de carácter tipológico y morfológico y en esto representamos un tipo de tendencia precisa en la arquitectura de hoy.

En un escalón sucesivo —el de la tendencia estilística— creo que nos dividimos y nos dividiremos cada vez más claramente; simplemente porque el artista expresa en el proyecto algo suyo y el arte es también autobiografía. Esto está claro hasta en los arquitectos del Movimiento Moderno en los que el carácter común de la tendencia es muy fuerte. Aunque nuestras definiciones estilísticas son bastante distintas, creo que estamos en un mismo marco de tendencia más general.

El proyecto que habéis hecho sobre el desarrollo de Barcelona, o los que hacemos sobre Milán y Pavía, o los que hacen los estudiantes alemanes sobre Dresde, Berlín, etc., están dentro de un hecho de tendencia; mientras que —para dividir de una forma un tanto esquemática— los proyectos que parten de estudios sociológicos sobre el territorio o de modelos combinatorios, o bien toman el objeto como punto de partida, definen otra tendencia claramente diferenciada.

Creo haber aclarado algo sobre la tendencia, pero hay que entenderla siempre como una elección, y hasta cierto punto incluso como un hecho de imaginación en el sentido fundamental que Bretón da a esta palabra en el manifiesto del surrealismo.

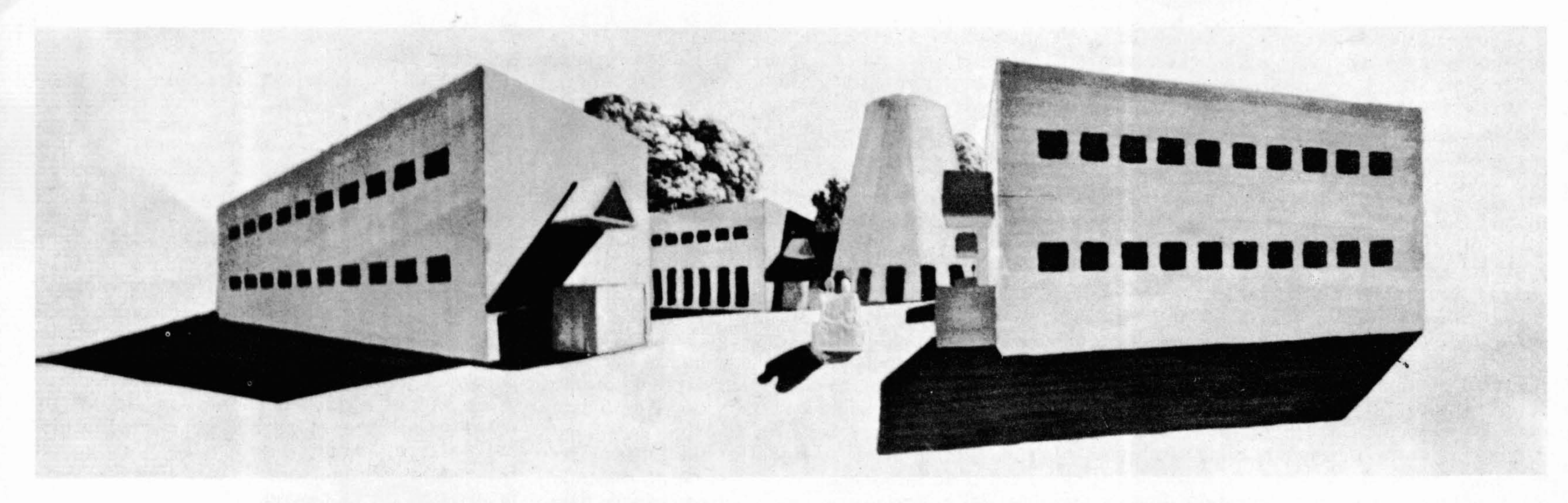
2C.: Existe una contradicción entre la voluntad de afrontar el planeamiento de la ciudad de un modo global (entendido a la manera de Le Corbusier) y la exigencia metodológica que tú propones de operar sobre una parte de la ciudad (es decir, de utilizar el método de la división de la ciudad por partes desde el punto de vista de la intervención). ¿Qué validez atribuyes pues a las propuestas urbanas que pretenden dar una directriz global a las ciudades? ¿Dentro de qué límites las consideras compatibles con el método de la división de la ciudad en partes?

Rossi: Esta es una pregunta de carácter más técnico, más específico. En todo caso, creo que no existe una contradicción en lo que decís. Incluso diría que la explicación que me habéis dado del Plan Cerdá me da bastante la razón. El Plan Cerdá no es un proyecto de la ciudad, sino que es una interpretación de la ciudad —en el fondo, por extenso que sea el Plan Cerdá es siempre una parte de la ciudad, la cual, con el proyecto del G.A.T.C.-P.A.C. se convierte en otra cosa— que se concreta de una manera bastante dialéctica, de modo que permite opciones muy diversas. Por tanto, creo que estoy de acuerdo en que debe darse una directriz global, como decís, a la ciudad. Pero esto no está en contradicción con la caracterización de cada una de las intervenciones, incluso diría que los mejores planes ven esta necesidad de desarrollo y en consecuencia permiten distintas soluciones; es el caso del Plan del Gran Berlín, en el que se dan proyectos como el de la Alexanderplatz que constituye una parte de la ciudad y da lugar a una serie de propuestas distintas.

En este punto, la parte de la ciudad se presenta con características propias de naturaleza histórica, arquitectónica, sociológica, etc., que requieren un cierto tipo de intervención, y esto es, en cierta medida, una cuestión específica del proyecto. Por ejemplo, una persona que se pasea por las Ramblas, la Diagonal, el puerto, la Barceloneta, etc., se encuentra frente a situaciones que, en efecto, forman parte del mismo contexto, pero están siempre extremadamente diferenciadas.

2C.: Tomando el ejemplo de las propuestas de Le Corbusier para París, podemos ver que de una propuesta inicial de una ciudad de 3.000.000 de habitantes se llega a concreciones sucesivas, como la de la manzana insalubre, etc. Son referencias a una situación general que se va concretando sucesivamente. Es en este sentido que no existe contradicción; cuando el esquema general es flexible a las intervenciones de concreción, adaptándose y revisándose en función del análisis y de los nuevos datos que se tengan en cada momento.

¿Crees tú que tiene sentido hoy en día una remodelación a fondo de la ciudad en la manera que la entendía Le Corbusier, que respe-



Aldo Rossi y Gianni Braghieri colaborador Concurso para el municipio de Muggiò 1972. Maqueta y perspectiva.

tando los elementos esenciales, los elementos primarios de la ciudad, se concretaba en las zonas de residencia donde la caracterización de la zona degradada es más homogénea y extensa?

Rossi: Creo que ha cambiado bastante la situación. Yo creo que los límites de la división de la técnica, el discurso urbanístico, el discurso del «planning» tiene una cierta validez. En la época de los CIAM, el arquitecto asumía estos hechos. Hoy en día la situación es bastante distinta; el arquitecto no tiene una preparación específica para realizar un plan territorial. El realizar el Plan Regulador de una gran ciudad no es un discurso interdisciplinario en un sentido abstracto. Es un discurso concreto. Creo que como en todos los campos existen especialistas. Por ejemplo: hoy el problema de la vialidad es un problema específico; requiere una cierta técnica que pienso no se da en la Facultad de Arquitectura, porque es un problema de ingeniería, como hacer puentes o hacer minas. Es necesario un grado de especialización en la técnica moderna; yo no creo que supiese proyectar una autopista o el sistema viario de una ciudad, porque no es mi oficio.

Creo por tanto que la situación ha cambiado bastante desde los principios del racionalismo. El estudio del territorio requiere un tipo de análisis que no corresponde al arquitecto, como tampoco le corresponde el diseño industrial, que es otro oficio, incluso en lo referente a la técnica. Diseñar una lámpara es muy distinto de diseñar una casa o diseñar una autopista.

No sé como está aquí la situación, pero en Italia uno de los mayores equívocos es este: hay personas que son «designers», arquitectos que hacen de todo.

2C.: Nos interesaría mucho que nos hablaras de los trabajos de tu grupo encaminados a la construcción de una teoría racional de la arquitectura, basada en el estudio de las relaciones entre análisis urbano y proyectación arquitectónica. ¿Cómo se han desarrollado concretamente estas experiencias?

Rossi: Aquí lo mejor sería ver los proyectos. El procedimiento es bastante parecido al que habéis seguido vosotros. Como experiencia de escuela Carlo Aymonino y yo iniciamos en Venecia esta actividad hace casi 5 años, con estudios sobre la forma de la ciudad y la tipología. Las primeras aplicaciones aparecieron en el libro: «La Città de Padova»; posteriormente yo he continuado esta experiencia en el Politécnico de Milán, donde he enseñado proyectación.

Hemos realizado estudios sobre Venecia —un caso anómalo y bastante difícil— y también sobre Milán y Pavía. Los estudios se realizan a partir de un análisis del material histórico, contenido en planos y del levantamiento de las manzanas para poder dibujar la planta de la ciudad a nivel del suelo; lo que revela la forma de la tipología respecto a la forma de la ciudad. Paralelamente a estos trabajos se intentaban elaborar tablas clasificatorias de las tipologías de las viviendas. Con estos trabajos se intentaba dar un carácter histórico y técnico de la arquitectura, comprendiendo los principios de una introducción al diseño.

Una vez adquiridos estos conocimientos de la ciudad, se iniciaba el proyecto sobre una de sus partes. Estos estudios se acompañaban de lecciones y discusiones sobre arquitectura, sobre la tendencia, en las que intervenía todo el grupo. Naturalmente, no os escondo que estas experiencias, aparte de las condiciones externas difíciles en que se realizaban, se veían limitadas por la tendencia muy natural de los estudiante, de los arquitectos, de dividirse sobre estas cuestiones. En nuestro grupo han habido tutores, especialistas del análisis urbano —gente verdaderamente absorbida por este tipo de trabajo, que pasa mucho tiempo en archivos ocupándose de análisis comparados de ciudades, etc.— que se alejaban bastante del proyecto; mientras que había otros que quemaban las etapas anteriores al proyecto, ampliando el estudio de la proyectación a cuestiones puramente formales referidas a la arquitectura, al arte figurativo, etc. Esto creo que es, en parte, un límite de la enseñanza, pero es también una alternativa debida a las distintas personalidades, lo cual es bastante correcto. Naturalmente todo esto era muy difícil debido a las características objetivas en las que se encuentra hoy la Facultad de Arquitectura.

2C.: A. Fernández Alba decía, no hace mucho, que el profesional de la arquitectura se ve en estos momentos reducido a ser «un notario de los estereotipos formales» y un «depositario de responsabilidades civiles». A este sentimiento generalizado se une el del carácter excepcional que dentro de este panorama puede tener el trabajo desarrollado en la Universidad. Pero la crisis (y de un modo muy directo) también afecta a la universidad. ¿Qué es lo que a ti te interesa de la actividad pedagógica? ¿Qué dimensión puede tener la actividad universitaria en el contexto general de la profesión?

Rossi: A esta pregunta creo que se debe responder desde un punto de vista general, de política cultural, porque hoy más que nunca la Universidad es un gran problema para el desarrollo de un país moderno.

Quien trabaja hoy en la Universidad debe trabajar con plena dedicación, y debe entender que su trabajo es como un oficio específico que tiene específicos deberes y derechos; por otra parte esta es una cuestión de moralidad pública que en los países más avanzados se da por descontada.

La relación con la profesión es imposible cuando nos encontramos frente al «profesionalismo» cuya consecuencia es la enseñanza «profesionalista»; me refiero a un tipo de actividad ligada simplemente al provecho propio. El «profesionalismo» en este sentido no significa «ejercitar la profesión»; y sobre la confusión de estos términos se especula con mala fe.

Nosotros sostenemos que el arquitecto debe proyectar, construir, sumarse a la construcción del país donde vive y no convertirse en una especie de animal académico; pero si el arquitecto está en la Escuela su actividad debe estar ligada estrechamente a la institución Universidad, no debe ser un hecho privado.

Se que los problemas de este tipo son complejos y se clarifican con el tiempo, pero hoy existen argumentos inmediatos y concretos: yo he escrito —a propósito de una polémica sobre la Facultad de Arquitectura de Milán— que antes que nada la Universidad necesita aulas, mobiliario, docentes y también reformas auténticas y posibilidad de trabajar.

La Universidad debe absorber cada vez más las tareas de una Universidad de masas; la Escuela de Arquitectura debe impartir una enseñanza racional, técnica, precisa. No hay necesidad de misioneros, sino de técnicos.

A la pregunta personal —¿Qué es lo que a ti te interesa de la actividad pedagógica?— respondo de manera personal. No tengo particular interés por la actividad pedagógica.

Como estudiante puedo decir que los años pasados en la Universidad han contado muy poco; únicamente alguna enseñanza científica ha incidido en mi formación.

La experiencia de docente ha sido ciertamente útil; pero no decisiva.

Actualmente estoy muy interesado en proyectar; particularmente hay algunos aspectos de la proyectación que quiero desarrollar.